Вадим Вацуро
о Лермонтове

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

В читательском и исследовательском сознании за Лермонтовым установилась репутация «загадочного поэта». Это мнение имеет основания, но они заключаются не в какой-либо особой «таинственности» творчества и биографии, а в относительной скудости сведений, которыми располагает о Лермонтове современная наука. Если летопись жизни и творчества Пушкина — систематизированный свод биографических и историко-литературных сведений о поэте — за первые двадцать семь лет его жизни занимает около 900 печатных страниц, то о Лермонтове таких сведений в четыре раза меньше и они менее ценны по содержанию. Переписка Пушкина за 1814–1827 годы насчитывает более 350 писем; переписка Лермонтова за 1827–1841 годы — немногим более 60 и почти лишена литературных тем. И творческие, и бытовые связи Лермонтова предстают исследователю и читателю как бы оборванными или, напротив, возникающими словно сами по себе, вне видимых причин и следствий. В этом кажущемся историко-литературном вакууме развивается необыкновенное по своей интенсивности лермонтовское творчество: за неполных тринадцать лет литературной работы им написано более 400 стихотворений, около 30 поэм, 6 драм и 3 романа, один из которых — «Герой нашего времени».

- Художественная проблематика Лермонтова
  - ○
  - ○ 1
  - ○ 2
  - ○ 3
  - ○ 4
  - ○ 5
  - ○ 6
  - ○ 7
  - ○ 8
  - ○ 9
  - ○ 10
- notes
  - ○ 1
  - ○ 2
  - ○ 3
  - ○ 4
  - ○ 5

○ 6
○ 7

Художественная проблематика Лермонтова

В читательском и исследовательском сознании за Лермонтовым установилась репутация «загадочного поэта».

Это мнение имеет основания, но они заключаются не в какой-либо особой «таинственности» творчества и биографии, а в относительной скудости сведений, которыми располагает о Лермонтове современная наука. Если летопись жизни и творчества Пушкина — систематизированный свод биографических и историко-литературных сведений о поэте — за первые двадцать семь лет его жизни занимает около 900 печатных страниц, то о Лермонтове таких сведений в четыре раза меньше и они менее ценны по содержанию. Переписка Пушкина за 1814–1827 годы насчитывает более 350 писем; переписка Лермонтова за 1827–1841 годы — немногим более 60 и почти лишена литературных тем. И творческие, и бытовые связи Лермонтова предстают исследователю и читателю как бы оборванными или, напротив, возникающими словно сами по себе, вне видимых причин и следствий. В этом кажущемся историко-литературном вакууме развивается необыкновенное по своей интенсивности лермонтовское творчество: за неполных тринадцать лет литературной работы им написано более 400 стихотворений, около 30 поэм, 6 драм и 3 романа, один из которых — «Герой нашего времени».

При всем своем многообразии это творческое наследие представляет собою единый художественный мир, со своими законами литературной эволюции, с характерными, ярко выраженными чертами индивидуальности, со своим кругом художественных проблем, которые делают его уникальным и неповторимым. Внутренние законы развития лермонтовского мира не всегда очевидны: они требуют читательского внимания, и их изучение затрудняется теми обстоятельствами, о которых уже шла речь. Тем не менее они уловимы, и познать их — значит глубже понять то явление, которое мы называем лермонтовским творчеством.

1

Духовное становление Лермонтова началось очень рано, и причины тому следует искать не только в его личной одаренности и в исторических особенностях биографии его поколения, но и в обстоятельствах его индивидуальной судьбы.

Будущий поэт родился в ночь со 2 на з октября 1814 года в Москве. Его отец, Юрий Петрович Лермонтов, был небогатым и неродовитым армейским капитаном, притом человеком светским и красавцем, пользовавшимся успехом у женщин. Мать, Мария Михайловна, урожденная Арсеньева, была единственной наследницей значительного состояния, которым владела ее мать, бабушка Лермонтова, Елизавета Алексеевна, принадлежавшая к богатому и влиятельному роду Столыпиных. Брак, заключенный против воли Елизаветы Алексеевны, был, по тогдашним понятиям, неравным и к тому же несчастливым: по преданию, Юрий Петрович охладел к жене, не стеснял себя в увлечениях и, кажется, играл. Мальчик рос в обстановке семейных несогласий; через пятнадцать лет смутное воспоминание о них ляжет в основу сюжетной коллизии «Странного человека». Ему было два года с небольшим, когда Мария Михайловна скончалась от чахотки. Сразу же после смерти дочери бабушка взяла внука к себе; отец должен был устраниться от воспитания сына, в противном случае бабушка лишала его наследства, — ситуация другой автобиографической драмы — «Menschen und Lei-denschaften» (1830). Мальчик воспитывался в бабушкином имении Тарханы Пензенской губернии.

Мемуаристы оставили выразительный портрет Елизаветы Алексеевны. Женщина твердая и властная, пережившая в свое время самоубийство мужа, а теперь — смерть дочери, она все свои привязанности перенесла на внука. «Нет ничего хуже, как пристрастная любовь, — признавалась она в одном из писем 1836 года, — но я себя извиняю: он один свет очей моих, все мое блаженство в нем»[1]. Она привлекала молодежь «умом и любезностью», веселостью и снисходительностью; сохранившиеся ее письма несут отпечаток живого и практичного, несколько иронического ума и если не литературного таланта, то, во всяком случае, литературной искушенности. Семейство было не чуждо гуманитарным интересам: дед Лермонтова, Михаил Васильевич Арсеньев, играет на домашнем театре в «Гамлете» Шекспира (во время этого спектакля он и покончил с собой); отец будущего поэта выражает свои чувства, записывая в альбом популярный в 1820-е годы романс, и то же делает Мария Михайловна; бабушка

Лермонтова наслаждается в 1835 году «бесподобными» стихами внука в «Хаджи Абреке» — произведении, которое могло бы шокировать человека, воспитанного на сентиментальной литературе, а в 1820-е годы пытается читать вместе с ним греческие тексты и следит за его литературными успехами. Все это не вполне обычно для провинциальной дворянской семьи; это уровень столичного воспитания. Домашнее образование, которое бабушка дает Лермонтову, также не вполне обычно; помимо обязательных французов-гувернеров у него есть немка-бонна, и он с детства свободно владеет немецким языком, а затем к нему приглашается преподаватель-англичанин. Все это уже редкость, в особенности в провинции. И вместе с тем домашнее образование мальчика отнюдь не «блестящее» и даже не литературное по преимуществу: его не окружает ни атмосфера философского интеллектуализма, как это было, например, у братьев Тургеневых, ни среда высокообразованных дилетантов, в которой воспитывался юный Пушкин. В его юношеской тетради сохранились выписанные явно с учебными целями тексты Лагарпа и Сент-Анжа, французских литераторов, считавшихся образцовыми в XVIII веке, — для конца 1820-х годов это уже почти анахронизм. Среди его домашних наставников по русской словесности мы находим московского семинариста Орлова и будущего известного педагога, тогда еще молодого А. З. Зиновьева, готовившего его к поступлению в Московский благородный пансион.

2

Осенью 1828 года Лермонтов был зачислен полупансионером в 4-й класс Московского университетского благородного пансиона — привилегированного учебного заведения, из которого вышли Жуковский, Грибоедов, Тютчев, В. Ф. Одоевский и целая когорта деятелей декабристского движения. Здесь были сильны и литературные, и философские, и филологические интересы; родственник Лермонтова А. П. Шан-Гирей, посетивший его в это время, впервые видит у него систематическое собрание русских книг: сочинения Ломоносова, Державина, Дмитриева, Озерова, Батюшкова, Крылова, Жуковского, Козлова и Пушкина[2]. Этот подбор имен характерен не только для учебных чтений: он как бы символически обозначает вкусы пансионской литературной среды, где еще прочно держались традиции старой, классической поэзии. К концу 1820-х годов прежний интеллектуальный центр почти потерял свое значение; и А. Ф. Мерзляков, видный в свое время поэт и эстетик, у которого Лермонтов брал домашние уроки, и С. Е. Раич, руководитель пансионского литературного кружка, отставали от современного литературного движения. Мерзляков, некогда выступавший против баллад Жуковского, тем более не мог принять пушкинской поэзии. За несколько лет до вступления Лермонтова в пансион прежние ученики Раича и Мерзлякова — И. В. Киреевский, Д. В. Веневитинов, С. П. Шевырев, М. П. Погодин, В. Ф. Одоевский — отделились и даже прямо выступали против эстетических принципов своих учителей, образовав особое литературно-философское общество, известное в истории русской литературы как «общество любомудров». Когда в 1826 году в Москву приехал освобожденный из ссылки Пушкин, он нашел в молодых литераторах наиболее близкую себе и творчески активную среду, произошло сближение, и любомудры при поддержке Пушкина основали новый журнал «Московский вестник». Со страниц его провозглашалась романтическая философская эстетика, опиравшаяся на учение Шеллинга; здесь делала первые свои шаги русская философская поэзия, печатались статьи по общей теории искусства, истории, фольклористике; здесь появились впервые сцены из «Бориса Годунова», «Пророк», «Зимняя дорога», «Поэт», «Утопленник», «Поэт и толпа» («Чернь»).

«Московский вестник» считался «пушкинским» журналом и в русской журналистике конца 1820-х годов стоял несколько особняком; он противопоставил себя, в частности, «Московскому телеграфу» Н. А. Полевого — едва ли не самому популярному из

русских журналов, провозвестнику новейшего французского романтизма и буржуазно-демократических идей. В годы пансионского учения Лермонтова, правда, все яснее стали обозначаться и точки расхождения любомудров с Пушкиным, — однако это были внутренние взаимоотношения, о которых мальчик-пансионер вряд ли мог знать.

В этой сложной борьбе противоположных литературных сил ему приходилось определять свои симпатии и антипатии. О них мы можем судить по его раннему творчеству. Еще в 1827 году, накануне поступления в пансион, он вписывает в свою тетрадь «Шильонского узника» Байрона в переводе Жуковского и «Бахчисарайский фонтан» Пушкина. Итак, он приезжает в Москву с отчетливым интересом к Байрону и русской байронической поэме.

В 1828–1829 годах он сам пишет несколько таких поэм — «Черкесы», «Кавказский пленник», «Корсар», «Преступник», «Олег», «Два брата».

Все эти поэмы — факт литературного ученичества, причем не столько у Байрона, сколько у русских «байронистов» 1820-х годов. Основной образец для Лермонтова — «южные поэмы» Пушкина, и интерес к ним поддерживается еще детскими воспоминаниями: к 1828 году Лермонтов дважды побывал с бабушкой на Кавказе, и реальные впечатления вплетались в литературный облик экзотической «романтической страны». Вместе с тем текст ранних поэм Лермонтова буквально пронизан литературными реминисценциями — из Пушкина, байронических поэм И. И. Козлова, А. А. Бестужева; батальные описания создаются под воздействием и доромантической литературы: Ломоносова, И. И. Дмитриева. Это ученичество — вместе с тем и литературная позиция, хотя и не до конца осознанная: Лермонтов выбирает себе учителей в прямом противоречии с направлением пансионского литературного воспитания — ни Раич, ни Мерзляков, ни даже любомудры «Московского вестника» отнюдь не сочувствуют русскому байронизму. Тот факт, что творчество Лермонтова начинается под знаком именно поэмы (а не лирических жанров), также заслуживает внимания: поэма считается основным жанром романтического движения.

Байроническая поэма имела свою эстетику, которую усваивает юный поэт. Повествование в такой поэме концентрируется вокруг единого героя, находящегося в состоянии непримиримой войны с обществом. Это изгой, дерзко нарушающий нормы общественной морали; «преступник», повинный в страшных грехах — убийстве, прелюбодеянии, кровосмешении, — и вместе с тем человек, наделенный

необыкновенной силой духа и сверхчеловеческими страстями, которые возвышают его над обществом. Он жертва общества и мститель ему, — и поэтому он герой и злодей одновременно, а вина его осмысляется как трагическая вина. Иногда преступление его скрыто от читателя — оно вынесено в предысторию и, облеченное тайной, внешне выступает как беспредельное страдание. Эта романтическая концепция создает свою шкалу ценностей; так, любовь к ней равноценна жизни, а измена — смерти, и потому поэма часто строится как предсмертная исповедь: с крушением любви наступает и конец физического существования героя. Эти две темы у Лермонтова нередко соседствуют и в позднем творчестве: так, в «Дарах Терека» «казачина гребенской», убив свою возлюбленную, едет сложить свою голову на чеченский кинжал, а в «Любви мертвеца» любовь оказывается силой, преодолевающей самую смерть. Такая система художественных представлений во многом определяла собою и структуру поэмы — с единодержавием героя, с повышенным субъективно-лирическим началом и в то же время драматической событийностью, острыми сюжетными коллизиями, составляющими вершинные точки повествования, с сюжетными эллипсисами (разрывами), создающими общую атмосферу тайны. Когда в «Герое нашего времени» Лермонтов будет отказываться от последовательного эпического рассказа, он, в числе других, воспользуется и композиционными принципами байронической поэмы.

Значительно более пеструю картину представляет нам лирическое творчество Лермонтова пансионских лет, — и это естественно. Для занятий у Раича воспитанники писали небольшие стихотворения, на которых сказывалось воздействие литературных вкусов наставника. Среди стихотворений Лермонтова 1828–1829 годов мы находим жанры, уже уходящие из современной поэзии: образцы поэтической «антологии», элегию доромантического типа, «подражания древним», популярный романс. Все это частью усваивалось в детские годы, частью было результатом пансионских уроков. Но, даже подражая «древним», Лермонтов выбирает своими образцами не Мерзлякова, а Батюшкова и Пушкина. Он внимательно читает и «Московский вестник», — и уже в первых его стихах откладываются впечатления от философско-эстетических концепций журнала: так, в «Поэте» (1828) есть след знакомства с интересовавшей любомудров концепцией религиозного искусства. Однако ориентироваться одновременно на байроновскую поэму и религиозно-философские искания «Московского вестника» было невозможно: одно противоречило

другому. Лермонтов читал стихи любомудров уже под сложившимся углом зрения — и иной раз усваивал то, что было как раз наименее характерным для их поэзии: он брал у Веневитинова мотив посмертной, но совершенно земной страсти, а у Шевырева — фольклоризованный тип «героя-преступника». Более того, уже в 1829 году у него складывается комплекс лирических мотивов, которые мы обычно определяем как «богоборческие». Так, в «Молитве» («Не обвиняй меня, всесильный…») пятнадцатилетний мальчик демонстративно отдает предпочтение человеческой, «земной» этике «с ее страстями» перед этикой религиозного бесстрастия и квиетизма. Это, конечно, не атеизм, — это романтическая идея утверждения индивидуального начала в противовес общему и нормативному. Эстетика байронической поэмы вторгается в лирику Лермонтова: «герой-злодей», стоящий над человечеством, приобретает облик Наполеона («Наполеон. Дума») и обобщается в символической фигуре Демона. В «Молитве» демон присутствует незримо («… часто звуком грешных песен / Я, боже, не тебе молюсь»), в «Моем демоне» (первая редакция — 1829 год, вторая — 1830–1831 годы) он предстает открыто. В 1829 году Лермонтов замышляет и поэму «Демон», над которой он будет работать почти до конца жизни.

3

1830–1831 годы — вершинный этап юношеского творчества Лермонтова. В эти годы он оставляет пансион и поступает на нравственно-политическое отделение Московского университета — одного из самых своеобразных и самых демократических учебных заведений тогдашней России. А. И. Герцен, современник и почти ровесник Лермонтова, отводил Московскому университету выдающуюся роль в духовной жизни России подекабрьского периода. В знаменитой статье «О развитии революционных идей в России» он вспоминал об умственной, политической и нравственной апатии, охватившей общество в начале николаевской эпохи; символами нового царствования стали казарма, канцелярия, III Отделение. В этих условиях, писал Герцен, университет становился «храмом русской цивилизации», — живые силы общества, для которых была закрыта политическая жизнь, уходили в науку, литературу, философию. Мысль становилась делом — и делом общественным. «Это уже не были идеи просвещенного либерализма, идеи прогресса, — писал Герцен, — то были сомнения, отрицания, мысли, полные ярости»[3]. Герцен говорил о Лермонтове и о том поколении, к которому принадлежал он сам.

В Московском университете начала 1830-х годов еще сохранялся дух независимой студенческой корпорации, выдвигавшей из своей среды политических оппозиционеров, бунтарей типа Полежаева, отданного в солдаты, и руководителей философско-политических студенческих кружков — Белинского и Герцена. Лермонтов держится несколько особняком, однако и он захвачен общими настроениями, отнюдь не сочувственными николаевскому режиму, и вместе с другими принимает участие в нашумевшей «маловской истории», когда студенты изгнали из аудитории грубого и невежественного профессора Малова. Дух политической оппозиции сквозит в его стихах; еще в пансионе он пишет антидеспотические и антикрепостнические «Жалобы турка», а в 1830–1831 годах приветствует Июльскую революцию, адресуя гневные инвективы согнанному с трона Карлу X («30 июля. — (Париж) 1830 года») и ядовитые насмешки «царям», восседающим за столом у Асмодея («Пир Асмодея»). Его привлекает лирика Байрона и Т. Мура — излюбленное чтение русских гражданских поэтов — и фигура Андрея Шенье, которая интерпретировалась в революционном духе, — недаром столь сильное впечатление производит на него пушкинская элегия «Андрей Шенье». В стихах и поэмах этих лет слышатся и отзвуки

гражданской поэзии предшествующего десятилетия, с ее преимущественным интересом к идеализированной новгородской республике, к легендарному тираноборцу Вадиму и символу деспотизма — Рюрику, со «словами-сигналами», за которыми стоит ясно читаемая система политических понятий. Поэтические реминисценции указывают нам на знакомство его с «Андреем, князем Переяславским» — анонимно появившейся поэмой А. А. Бестужева — и с рылеевскими стихами. Но это уже не декабристская поэзия, — и лермонтовский лирический герой уже далеко отстоит от героя гражданской поэзии 1820-х годов.

Для Лермонтова как личности и для его поэтического поколения наступала эпоха самопознания. Именно с 1830 года в его творчестве появляется особый жанр, возникающий также под воздействием Байрона, — жанр «отрывка» — лирического размышления (медитации), нередко обозначенного датой. Эти «отрывки» максимально приближены к лирическому дневнику, но в их центре не событие, а определенный момент непрерывного процесса самоанализа и самоосмысления. Юноша-поэт напряженно всматривается в свою внутреннюю жизнь, пытаясь схватить и выразить словом неуловимые душевные движения. Он касается и общих вопросов бытия, и нравственной жизни личности, — и в его размышлениях сказывается философская выучка, полученная в пансионские и университетские годы. Вместе с тем не следует преувеличивать философский потенциал ранней лермонтовской лирики. За ней не стоит сколько-нибудь целостное мировоззрение, как у Веневитинова или Тютчева: поэт находится в кругу общих идей времени, и все они служат самораскрытию его лирического героя. Его самоанализ не чужд элементов диалектики — но лишь элементов. Он мыслит антитезами покоя и деятельности, земного и небесного, жизни и смерти, добра и зла. Он ставит себя в центр созданного им поэтического мира и делает это по принципу романтического контраста. Окружающая действительность предстает как враждебная личности поэта, обреченного тем самым на бесконечное одиночество. Единственный путь преодолеть его — любовь, духовное приобщение к чужой личности. Неразделенная любовь, измена предстают тем самым как всеобъемлющая жизненная катастрофа. Это — художественная идея «Демона», растворенная в ранней лирике, где время от времени как бы просвечивает образ падшего ангела (ср. «Один я здесь, как царь воздушный…»). Романтический эгоцентризм юного Лермонтова, конечно, питается литературными истоками, но в то же время он и нечто большее, чем литература: он — факт мироощущения и в какой-то мере даже жизне-строения. Лермонтов осмысляет свою

биографию в строго определенных мировоззренческих, философских и эстетических категориях. Байрон — один из его ориентиров; юноша читает жизнеописание английского поэта, отмечая этапы его духовного развития и соотнося их со своими собственными, фиксируя совпадения характерологических черт, привычек, случайных жизненных эпизодов; он то сознательно, то подсознательно даже строит свой жизненный и поэтический путь по байроновскому образцу. Адресаты его лирических стихов имеют у Байрона своих «двойников»; так, одна из них — Е. Сушкова — соответствует Мэри Чаворт, которой посвящено несколько байроновских стихотворений. У Байрона заимствуются поэтические формулы, сквозные лирические мотивы, проходящие почти через всю лермонтовскую лирику (таков, например, мотив единой любви, не вытесняемой новыми привязанностями), о Байроне говорится прямо или косвенно в автобиографических заметках — ив двух стихотворениях с прямой параллелью: «Не думай, чтоб я был достоин сожаленья…» и «Нет, я не Байрон, я другой…». Последние стихотворения показывают, что речь должна идти не о простом подражании, как думали многие из современников поэта, но о соотнесении своего духовного мира с миром Байрона и его героев.

Отсюда проистекают особенности лермонтовского автобиографизма. При всей «искренности» его творчества 1830–1831 годов, оно достоверно как документ внутренней жизни поэта, но отнюдь не как биографический материал в строгом смысле слова. Когда в предисловии к «Странному человеку» он пишет об «истинном происшествии», легшем в основу драмы, и о подлинности действующих лиц, «взятых с природы» и узнаваемых, — это нельзя понимать буквально: подлинны здесь только общие контуры социальных и психологических конфликтов. Владимир Арбенин, наделенный автобиографическими чертами, вырастает в обстановке семейной драмы, подобно Лермонтову, но юноша Лермонтов не был свидетелем охлаждения отца, душевных мук и смерти матери, — и самые отношения с отцом у него складывались иначе. Юрий Петрович скончался именно в 1831 году, и облик его, нарисованный в стихотворении «Ужасная судьба отца и сына…», разительно не соответствует облику Павла Григорьевича Арбенина. И в том, и в другом случае жизненный материал преобразован по законам литературного обобщения.

Все сказанное относится и к любовным циклам. В эти годы увлечения Лермонтова следуют одно за другим, накладываясь друг на друга. Вступая в пору зрелости, он стремится утвердить себя как личность в сфере духовной и эмоциональной.

Шестнадцати лет он влюблен в Е. А. Сушкову, приятельницу своей дальней родственницы А. М. Верещагиной, и пишет ей стихи — лирические исповеди, моментальные снимки эмоций и настроений, складывающиеся в некий вторичный (т. е. не предусмотренный заранее) цикл, объединенный единым адресатом и единым развивающимся чувством («Благодарю!», «Зови надежду сновиденьем…», «Нищий», «Подражание Байрону» («У ног твоих не забывал…»), «Я не люблю тебя — страстей…»). И лирический герой, и лирический адресат здесь, как и в других случаях, «стилизованы»: это идеальный, а не реальный и тем более не бытовой регистр взаимоотношений; достаточно сравнить этот «роман в стихах» с воспоминаниями самой Сушковой. В стихах гиперболизировано чувство, и отношения героя и адресата приобрели оттенок драматизма, чего в действительности не было. Вместе с тем любовная неудача переживалась болезненно именно потому, что возникавшее чувство осталось без ответа и даже не было принято всерьез восемнадцатилетней девушкой, смотревшей на Лермонтова как на ребенка и мечтавшей о блестящей партии. Быть может, отчасти этим объясняется особая напряженность следующего «вторичного цикла», адресованного Н. Ф. Ивановой — дочери известного в свое время московского драматурга, приятеля А. Ф. Мерзлякова, — с которой Лермонтов познакомился в том же 1830 году.

Мы мало знаем о том, как протекал этот роман в действительности; однако после разысканий И. Л. Андроникова появилась возможность заново взглянуть на его литературную проекцию — и прежде всего на драму «Странный человек», своего рода фокус автобиографических мотивов лермонтовской лирики 1830–1831 годов. Ее герой Владимир Арбенин — человек «странный» для общества, то есть живущий не по его законам и исключительно жизнью духа. Он существует словно вне быта; он отделен от общества и ему противопоставлен. Быт полагается почти исключительно как низменная сфера материальных расчетов, бесчувственности и жестокости; дикие помещики, чинящие расправу над крепостными, и столичное общество, полное «зависти к тем, в душе которых сохраняется хотя малейшая искра небесного огня», приравнены друг к другу. Это — концепция и структура ранней шиллеровской драматургии, вполне соответствовавшей «байроническим» настроениям Лермонтова и воспринятой русской романтической литературой. Взаимоотношения героя с обществом — скрытая война, в которой у него есть единственный союзник — любимая им Наталья Федоровна Загорскина; ее-то и отбирает у героя общество в лице коварного друга. Нетрудно уловить здесь уже знакомую нам

концепцию байронической поэмы, но переведенную в социально-бытовой план, — и столь же легко уловить сходство и различие с реальными событиями, стоящими за повествованием: Наталья Федоровна Иванова — прототип Загорскиной; начавшаяся взаимная духовная связь ее с Лермонтовым была затем принесена в жертву законам и условностям светского быта. Но реальная Наталья Федоровна Иванова вышла замуж позднее, после 1833 года, когда роман с Лермонтовым был позади, и не за приятеля его (драматизирующий мотив), а за человека много старше себя, чужого лермонтовскому кругу. Реальный быт вновь предстает концептуально и литературно организованным. И то же самое мы видим в так называемом «ивановском цикле»: герой его — враг общества, преследуемый им, ему грозит изгнание, гибель на плахе (мотивы пушкинского «Андрея Шенье»), клевета и позор; возлюбленная его — единственная его «защита» «перед бесчувственной толпой», неспособная, однако, последовать за ним и разделить его страдания. Эти мотивы, восходящие к Байрону и Т. Муру, будут отныне варьироваться вплоть до поздней лирики Лермонтова.

4

В 1830–1831 годах лирическое начало в творчестве Лермонтова достигло своего апогея. Далее начинается спад. Новые тенденции явственно обнаруживаются уже в следующем, 1832 году — в известном смысле переломном году в лермонтовском творчестве и биографии.

Уже в «ивановском» лирическом цикле намечается стремление к «объективизации» лирического героя, к отделению его от автора. В еще большей мере этого требовала природа драмы. В стихах 1832 года мы уже почти не найдем прямых лирических исповедей; лирический монолог заменяется иными, опосредующими формами с большим удельным весом эпического начала. В этом процессе играет свою роль и интерес Лермонтова к фольклорным жанрам, с которыми он знакомится в пансионе и университете: его учителя остро интересовались проблемами народной поэзии. В «Тростнике», «Русалке», «Желанье» Лермонтов обращается к литературной балладе, ориентированной на фольклор.

Конечно, «эпичность» всех этих стихов иллюзорна: за их объективной формой скрывается личный, субъективный смысл, иной раз превращающий их в аллегорию, перерастающую в символ. Однако любовный монолог, произносимый от третьего лица, требует уже иных средств выражения, нежели лирическое самоизлияние. Быть может, еще важнее, что и субъективные монологи приближенного к автору лирического героя в 1832 году меняются в своем качестве. Лермонтов расширяет эмоциональный диапазон: у него появляются иронические и шуточные интонации («Что толку жить! Без приключений…»), иной раз скрывающие драматическое содержание и составляющие вместе с ним сложный сплав художественных идей и эмоций, где лирический объект предстает в разных ипостасях и под разными углами зрения. Это был новый этап лирического творчества — и одновременно новый этап самоанализа. Именно в 1832 году Лермонтов впервые пробует свои силы в прозе; первый известный нам роман («Вадим»), еще очень тесно связанный с его поэзией, есть в то же время и опыт эпического повествования, с попыткой наметить социальные характеры и дать картину народного движения в период пугачевщины.

Все эти процессы сказываются и в поэмах Лермонтова. В начале 1830-х годов у него как бы определяются две тематические группы поэм — из кавказской жизни и из русского (редко — западного) Средневековья. Различия между ними не только в

теме: они касаются и поэтики, и сюжета, и характера. Ранняя «историческая поэма» — типа «Последнего сына вольности» (1830–1831) — во многом связана с традицией декабристской литературы; ее суровый «северный» колорит предопределяет общую тональность: сюжетную однолинейность, отсутствие лирических отступлений. В ней вырисовывается тип сумрачного и сдержанного героя, разрываемого скрытыми страстями. Несколько иначе строится «южная», «кавказская» поэма — с сильным повествовательным элементом, экзотическими описаниями быта и этнографических деталей. Ее герой — «естественный человек», свободный в проявлениях своего чувства, не связанного законами европейской цивилизации. «Измаил-Бей», написанный в 1832 году, генетически принадлежит к этой группе — и вместе с тем возникает как бы на скрещении двух типов: характер героя, горца, воспитанного в России, вдали от родины, объединяет в себе черты «северные» и «южные» в единой, органически сложной системе. Мы находим здесь лирические отступления психологического и даже социально-философ-ского характера, разрушающие сложившийся тип лирической байронической поэмы, сосредоточенной на судьбе одного героя.

В 1832 году наступает и перемена в личной судьбе Лермонтова. Энтузиазм, с которым он начал свои занятия, натолкнулся на казенную рутину тогдашней университетской науки. После нескольких столкновений с профессорами разочаровавшийся Лермонтов почти перестал посещать лекции и, не дожидаясь формального увольнения, покинул университет. Он предполагал продолжить образование в столице и в июле — начале августа вместе с бабушкой выехал в Петербург.

Здесь, однако, возникло новое препятствие. В Петербургском университете Лермонтову отказались зачесть прослушанные в Москве предметы. Предстояло начинать обучение заново. После коротких, но мучительных колебаний Лермонтов принял совет родных — избрать военное поприще и 4 ноября 1832 года сдал вступительный экзамен в Школу гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров.

5

Шуточные стихи «Примите дивное посланье…» и письма Лермонтова этого времени говорят о неблагоприятных впечатлениях от столицы империи. Связанный с Москвой и московским обществом, с его более патриархальным и свободным бытовым укладом, Лермонтов попадает не просто в официальный Петербург, но в петербургское закрытое военное учебное заведение николаевского времени, где «маршировки» и «парадировки» имели почти ритуальный характер. 1832–1834 годы — время учения в юнкерской школе — он называл впоследствии «двумя страшными годами». Эти годы отмечены и спадом творческой активности. Кривая ее начинает идти вверх с 1835 года, после того как Лермонтов был выпущен корнетом в лейб-гвардии Гусарский полк. В 1835 году его имя появляется в печати под поэмой «Хаджи Абрек», он отдает в цензуру первую редакцию «Маскарада», работает над другой драмой — «Два брата», поэмами «Сашка» и «Боярин Орша». Он пишет и оставляет неоконченным роман «Вадим» и начинает другой роман — «Княгиня Лиговская». Лирические стихи за 1833–1836 годы единичны; проза определяет теперь основное направление его творческой деятельности.

«Княгиня Лиговская» несет на себе черты переходности. Здесь впервые Лермонтов отказывается от исключительного героя. Его Григорий Александрович Печорин — «добрый малый» из числа светской золотой молодежи; правда, он имеет романтическую генеалогию. Мы говорили уже о типе «холодного» героя, скрывающего свои страсти, подготовленном байронической поэмой; таков Александр из драмы «Два брата» (1834–1836) — непосредственный предшественник Печорина. Ему противопоставлен герой «страстный», близкий к мелодраматическим персонажам ранних драм и поэм: в «Двух братьях» — Юрий, в «Княгине Лиговской» — Красинский. Конфликт возникает из-за женщины, в которую влюблены оба и которая отдает предпочтение одному. Собственно говоря, эта общая сюжетная схема и контур характеров в основе своей определились еще в «Вадиме». Однако в «Княгине Лиговской» они осложняются моментами социальными: Печорин принадлежит к аристократической верхушке, Красинский — бедный чиновник-дворянин, остро ощущающий свою социальную «неполноценность». Столкновение неизбежно, — и оно, по-видимому, должно было иметь трагическое окончание.

Этот конфликт развертывается в гуще петербургской

повседневности, и роль бытовой сферы здесь уже иная, чем в ранних драмах. Здесь герой не отделен от быта, а соотнесен с ним. В «Княгине Лиговской» нет в собственном смысле социально обусловленного характера, но принадлежность героя к той или иной социальной сфере существенна для повествования: она предопределяет привычки персонажа, формы его поведения, личные взаимоотношения; характер его, как говорят, социально маркирован (обозначен). Отсюда и возросшая роль бытописания в романе: так, Лермонтов со вниманием описывает петербургский свет и — с другой стороны, петербургские углы и трущобы, как это затем станет делать русский физиологический очерк и повесть «натуральной школы». Здесь он во многом опирается на французскую повествовательную традицию, в первую очередь на «школу Бальзака»; он воспринимает и ее методы «микроскопического» анализа душевной жизни.

Наконец, Лермонтов пытается создать образ автора — повествователя, вторгающегося в рассказ, комментирующего события в тоне непринужденной «болтовни» с читателем. Это многообразие литературных задач, отчасти противоречащих друг другу, приводило к стилевому эклектизму, и может быть, поэтому Лермонтов оставил работу. Вероятно, были и другие причины: текст содержал прямо автобиографические эпизоды, невозможные в печати, — таковы, например, сцены с Негуровой, в которых отразился возобновившийся на короткое время в Петербурге роман Лермонтова с Сушковой.

«Княгине Лиговской» предстояло перерасти в «Героя нашего времени», одновременно создаваемому «Маскараду» — завершить лермонтовское драматическое творчество. Это было первое произведение, которое Лермонтов считал достойным обнародования. До сих пор он не делал никаких попыток опубликовать свои стихи или поэмы и, по некоторым сведениям, был очень недоволен появлением в печати «Хаджи Абрека», переданного в журнал без его ведома. «Маскарад» он трижды подает в театральную цензуру и дважды переделывает, чтобы увидеть его на сцене. Хлопоты, однако, были безуспешны: все редакции драмы были запрещены.

По самому своему жанру и драматическому конфликту «Маскарад» был близок к французской мелодраме и романтической драме, которые вызывали крайнюю настороженность властей и обычно запрещались, как противоречащие официально насаждаемым нормам морали. Не последнюю роль играли и резкие нападки на светское общество; подозревали, что Лермонтов изобразил реальное происшествие.

В «Маскараде» отразились многообразные литературные

впечатления от новейшей французской романтической драмы (В. Гюго, А. Дюма), трагедии Шекспира («Отелло», «Ромео и Джульетта») до грибоедовского «Горя от ума» и пушкинских «Цыган». От Грибоедова идет живость эпиграмматических диалогов и острые сатирические панорамы света, с его психологией и нормами социального поведения. Эти нормы и оказываются причиной гибели Арбенина и Нины: катастрофа закономерна и почти фатальна, ибо она есть результат естественной логики поведения «убийц» и «жертв». Здесь намечается та же социальная мотивировка конфликта, с которой мы имели дело в «Княгине Лиговской». Пушкинские «Цыганы» предвосхищают конфликт. Подобно Алеко, Арбенин порвал с обществом, но унес с собой его представления и способ мышления. Именно это обстоятельство закрывает ему доступ к истине: он не знает иных законов, кроме законов света, и не может поверить существованию «ангела». Уверяя себя в виновности жены, он, подобно Алеко, сам вершит суд и казнь, уничтожая своими руками все, что ему было дорого. Но далее конфликт осложняется: Лермонтов заставляет своего героя убедиться, что акт высокой мести свелся до уровня обычного «злодейства». Подобно байроническому герою, Арбенин — «преступник-жертва», но здесь акцент перемещен на первую часть формулы. Наказание начинается с осознанием героем своего преступления и завершается не искупительной гибелью, но продолжающейся жизнью, не романтическим безумием, но сумасшествием. Так Лермонтов делает первый и важный шаг к пересмотру концепции байронического индивидуализма, — и здесь особенно важная роль принадлежит образу героини. Личность и поступки героя в «Маскараде» соотнесены с личностями и поступками других — прежде всего Нины, судьба которой оказывается мерилом его моральной правоты.

Но, сделав этот шаг, Лермонтов должен был пересматривать и самую структуру байронической поэмы. Так оно и происходит. В «Боярине Орше» оказывается поколебленным принцип «единодержавия» героя. «Орша» еще тесно связан с байронической традицией и даже конкретнее — с «Гяуром» Байрона, — и вместе с тем это первая из оригинальных и зрелых поэм Лермонтова. Прежде всего, в ней ясно ощущается древнерусский колорит: он сказывается не только в ее бытовой и этнографической определенности, но и в самой психологии центрального героя, давшего имя поэме. Еще важнее, однако, что в ней не один, а два равноценных героя, не уступающих друг другу ни по силе характера, ни по силе страдания. За каждым из них стоит своя «правда», — но если для Арсения (типично

байронического героя) на первом месте «правда» индивидуального чувства, то на стороне Орши «правда» обычая, традиции, общественного закона. Эти ценности соизмеримы, — и авторское и читательское сочувствие равномерно распределяется между центральным героем (протагонистом) и его противником (антагонистом). Заметим при этом, что центральным героем поэмы должен был бы стать Арсений — прямой наследник героев юношеских поэм, — однако Орша явно выдвигается на передний план: он полнокровнее, живее, индивидуализированнее. Орша — объективный характер, а не рупор авторских эмоций и умонастроений и обрисован средствами эпоса, а не лирики. Все это было показателем эволюции художественного сознания. Лермонтов вступал в последний, зрелый период своего творчества.

6

Мы почти ничего не знаем о том, с кем из петербургских литераторов общался в 1835–1836 годах корнет лейб-гвардии Гусарского полка Лермонтов. К числу его близких друзей принадлежал С. А. Раевский, впоследствии фольклорист, этнограф, связанный с ранними славянофильскими кружками, приятель молодого А. А. Краевского, уже в 1836 году помогавшего Пушкину в издании «Современника». Раевский, видимо, и познакомил Лермонтова с Краевским. Есть основания думать, что Лермонтов посещал слепого поэта И. И. Козлова; мы знаем и о знакомстве его с А. Н. Муравьевым, в доме которого была написана «Ветка Палестины».

Мы знаем, однако, и другое: Лермонтов в эти годы еще не был вхож в ближайший пушкинский круг и не был знаком с самим Пушкиным. Поэтому реакция его на известие о гибели Пушкина на дуэли имела значение почти символическое: новое поэтическое поколение демонстрировало над гробом своего кумира свою боль, скорбь и негодование. Лермонтовская «Смерть Поэта» стала голосом этого поколения и мгновенно распространилась в списках. Имя Лермонтова, доселе почти неизвестное в литературных кругах, в несколько дней стало популярным.

В «Смерти Поэта» содержалась концепция жизни и гибели Пушкина. Она опиралась на собственные пушкинские стихи и статьи, частью ненапечатанные, как «Моя родословная». Заклеймив Дантеса как заезжего авантюриста, Лермонтов перенес затем тяжесть вины за национальную трагедию на общество, уже описанное им в «Маскараде», и на его правящую верхушку — «новую аристократию», «надменных потомков известной подлостью прославленных отцов», драбантов императора, не имевших за собой национальной исторической и культурной традиции, всю антипушкинскую партию, сохранявшую к поэту и посмертную ненависть. В петербургском обществе заключительные шестнадцать строк произвели впечатление разорвавшейся бомбы, — в них усматривали призыв к революции. Ближайшие друзья Пушкина приветствовали стихи как литературное явление и как гражданский акт.

Правительство поспешило принять жесткие меры. Пока шло дело «о непозволительных стихах», Лермонтов сидел под арестом в комнате Главного штаба, которая стала колыбелью его «тюремной лирики»: здесь зарождается «Сосед», «Узник» (переработка «Желанья») — мотивы, нашедшие свое завершение в

поздних шедеврах — таких, как «Соседка» и «Пленный рыцарь».

В марте 1837 года Лермонтов, переведенный из гвардии в Нижегородский драгунский полк, выехал из Петербурга на Кавказ. Так началась первая кавказская ссылка Лермонтова, неожиданно раздвинувшая границы его творчества. В ноябре-декабре 1837 года он писал Раевскому: «С тех пор как я выехал из России, поверишь ли, я находился до сих пор в беспрерывном странствовании, то на перекладной, то верхом; изъездил линию всю вдоль от Кизляра до Тамани, переехал горы, был в Шугае, в Кубе, в Шемахе, в Кахетии, одетый по-черкесски, с ружьем за плечами, ночевал в чистом поле, засыпал под крик шакалов, ел чурек, пил кахетинское даже…» В Пятигорске, в Ставрополе, в Тифлисе расширяется круг его связей. Он знакомится со ссыльными декабристами и близко сходится с крупнейшим поэтом декабристской каторги — А. И. Одоевским, только что прибывшим из Сибири; с доктором Н. В. Майером, весьма колоритной личностью из декабристского окружения, послужившим потом прототипом доктора Вернера в «Княжне Мери». В Пятигорске он встречается с Н. М. Сатиным, участником кружка Герцена и Огарева, и молодым В. Г. Белинским, только что начавшим свою критическую деятельность. Наконец, в Тифлисе он входит в круг грузинской интеллигенции, группировавшейся около Александра Чавчавадзе — поэта, общественного деятеля, отца Нины Грибоедовой.

О всех этих встречах известно очень мало, и самый характер литературных и дружеских связей Лермонтова приходится устанавливать по косвенным данным и иногда предположительно. Кое-что отразилось в его творчестве: короткое, но тесное общение с Одоевским запечатлелось в прочувствованных стихах, посвященных его памяти. Несомненно, здесь были и контакты чисто литературные: в стихах «Казбеку» («Спеша на север из далека…») есть отзвуки ненапечатанной элегии Одоевского «Куда несетесь вы, крылатые станицы…» — одной из лучших его элегий 1830-х годов.

Скудные мемуарные свидетельства показывают, однако, что эти контакты не были ни простыми, ни легкими. Мемуаристы в один голос рассказывают, как манера Лермонтова подтрунивать над собеседниками постоянно ставила границы серьезным беседам и оттолкнула, в частности, Белинского; она настораживала и некоторых ссыльных декабристов — Лорера, Назимова. При поверхностном знакомстве Лермонтов производил впечатление человека неглубокого, светского, чуждого серьезному разговору; так его воспринял и Белинский, привыкший к интеллектуальному общению в дружеских

философских кружках. Между тем для Лермонтова это был принцип не только личного, но и социального поведения. Оно в чем-то напоминало поведение Пушкина, не терпевшего, когда в светских салонах его представляли как «поэта». Внешнее равнодушие к собственной поэзии, тон иронической «болтовни» и отталкивание от споров эстетического и мировоззренческого свойства были боязнью профанации. Лермонтов намеренно скрывал от окружающих свой внутренний мир. То же самое будут делать и его герои — прежде всего Печорин.

Первый биограф Лермонтова П. А. Висковатый предполагал, что встречи с людьми иного поколения дали Лермонтову пищу для сравнений и породили «Думу»[4]. Это предположение не лишено вероятия, но лишь до известной степени. Круг жизненных впечатлений и социально-исторических размышлений, отразившихся в «Думе», был шире. Проблема исторической судьбы поколений ставится уже в «Бородине», где рельефно обрисован контраст между «богатырями» 1812 года и «нынешним племенем». На Кавказе Лермонтов столкнулся с людьми разных социально-психологических формаций; галерея типов в «Герое нашего времени» уходит своими истоками сюда, в первую кавказскую ссылку. Он видел ссыльных декабристов, и сохранивших юношеский энтузиазм и социально-политические иллюзии, и испытавших разочарование. Наконец, он впервые близко соприкоснулся с народной жизнью, воочию увидев быт казачьих станиц, русских солдат, многочисленных народностей Кавказа. Результатом было, в частности, оживление фольклористических интересов: в 1837 году Лермонтов записывает народную сказку об Ашик-Керибе, стремясь при этом передать колорит восточной речи и самую систему понятий и мышления «турецкого» (то есть азербайджанского) сказителя. Эти же впечатления дали жизнь и балладе «Дары Терека», и «Казачьей колыбельной песне», где фольклор не стилизуется, но оказывается той культурной стихией, из которой вырастает народный характер. Все это неизбежно сказывалось на литературном и историческом мышлении Лермонтова в целом, и беспощадный самоанализ, рефлексия «Думы» — явление уже качественно иного порядка, нежели в ранней лирике: здесь Лермонтов едва ли не впервые поднимается над своим собственным рефлектирующим сознанием, оценивая его со стороны как порождение времени, исторически обусловленный и преходящий этап духовной жизни общества. В этом смысле «Дума» — уже прямой пролог к «Герою нашего времени», замысел которого зарождается во время первой кавказской ссылки.

Хлопоты бабушки и влиятельных знакомых сократили срок

пребывания Лермонтова на Кавказе. Уже в январе 1838 года, «прощенный» и переведенный в лейб-гвардии Гродненский полк, Лермонтов возвращается в Петербург.

7

Три с половиной петербургских года — 1838–1840-й и часть 1841-го, — последние в биографии Лермонтова, были годами его литературной славы. Его сопровождала репутация поэтического наследника и защитника имени Пушкина, и, приехав в столицу, он сразу же попадает в пушкинский литературный круг. Уже «Бородино» печатается в «Современнике» — основанном Пушкиным литературном журнале; сразу же по прибытии Лермонтов наносит визит Жуковскому и передает для «Современника» новую поэму «Тамбовская казначейша». Он принят в семействе Карамзиных; он знакомится с Плетневым, Вяземским, Соллогубом, В. Ф. Одоевским — всеми, кто входил в число близких знакомых и литературных сотрудников Пушкина в его последние годы. Давний ценитель Пушкина, начинавший свой поэтический путь под его знаком, он теперь впервые попадает в атмосферу литературных проблем, исканий и полемик пушкинского кружка и становится свидетелем собирания и издания неизвестных ранее пушкинских сочинений. Нет ничего удивительного, что пушкинские начала вновь оживают в его творчестве; и в прозе, и в стихах его есть следы только что прочитанных посмертных пушкинских публикаций. Так, в «Штоссе» улавливаются вариации мотивов незаконченных повестей Пушкина из светской жизни; в «Тамаре» интерпретирована тема Клеопатры; имя Галуб в «Валерике» взято из первой публикации «Тазита». «Журналист, читатель и писатель» содержит отзвуки полемик Пушкина с «торговой словесностью».

Эта связь даже вредит Лермонтову в глазах пушкинских сотрудников: она заслоняет собой новаторский характер творчества. Мнение о прямой подражательности Лермонтова исходит от критиков из прежнего пушкинского лагеря. Между тем Лермонтов шел собственным путем.

В 1838 году в «Литературных прибавлениях к Русскому Инвалиду» печатается его «Песня про царя Ивана Васильевича…». Она была непосредственно связана с «Боярином Оршей», но ее идейная и художественная проблематика была подготовлена тем новым поворотом к фольклору, который произошел у Лермонтова в 1837–1838 годах. В отличие от «Орши» это — стилизация, сказ, ориентированный на фольклорные жанры, но не имитирующий ни один из них. Народное эпическое творчество здесь служит, как в «Бородине», созданию национального характера, причем характера исторического: Калашников, «невольник чести» XVI

столетия, подобно Орше, движим законами древнерусской чести, традиции и обычая, и стихийная мощь его личности несет в себе больше общих, национальных, нежели индивидуальных черт. В фигуре его противника — Кирибеевича — мы уже едва узнаем традиционного байронического героя, однако эта связь несомненна: подобно Арсению из «Боярина Орши», он исповедует культ индивидуальной храбрости, удали и страсти, и с его образом связана лирическая струя поэмы. Калашников — победитель, отстоявший честь и «закон» перед лицом самого грозного царя, и эта его победа возвеличена преданием. Герой-антагонист выдвинулся на передний план. Это был кризис романтического индивидуализма — существеннейший момент в творческой эволюции Лермонтова.

В поздний период творчества личность предстает Лермонтову в совокупности своих социальных и исторических связей и в соотношении с другими личностями; все вместе дает некую социальную меру поведения героя. Эта общая концепция, первоначальный контур которой обозначился в «Маскараде», «Песне про царя Ивана Васильевича…», в «Думе», сказывается во всем зрелом творчестве Лермонтова. Она приводит и к переоценке традиционно романтической проблемы «поэт и толпа». В стихотворении «Не верь себе» решение этой проблемы приобретает заостренно-полемическую, а с точки зрения эпигона-роман-тика и парадоксальную форму. Для традиционно романтического сознания «поэт» всегда выше «толпы». Для автора «Не верь себе» этот взгляд вовсе не несомненен. Более того: в его глазах «толпа» имеет преимущество над молодым мечтателем, ибо за внешней маской безразличия она скрывает страдание, неведомое поэту и им не испытанное. Здесь — целый комплекс идей, среди которых мы сейчас отметим одну: искупительную, очищающую роль страдания. Страдание поэтому есть мера внутренней ценности личности. Эта мысль повторяется во многих стихах позднего Лермонтова — например, в «Оправдании»; Белинский очень точно уловил ее и в «Герое нашего времени».

Так мы подходим к проблематике последних редакций «Демона». Как мы помним, замысел поэмы возник у Лермонтова еще в 1829 году, и уже тогда определился основной конфликт, сохранившийся в общем виде до последней редакции: падший ангел, несущий на себе бремя вселенского проклятия, влюбляется в смертную, ища в любви перерождения и выхода из космического одиночества. Но его избранница, монахиня, любит ангела, и надежда на возрождение сменяется ненавистью и жаждой мести. Демон обольщает и губит монахиню и торжествует над соперником. В 1829–1831 годах Лермонтов создает или

намечает четыре редакции поэмы и разрабатывает близкие темы в других произведениях: в «Азраиле» и «Ангеле смерти». В 1833–1834 годах в Школе юнкеров Лермонтов создает пятую редакцию, а через четыре года, в 1838-м, — шестую. Такой прерывистый характер работы показывает, что замысел не складывался: любовный эпизод приходил в резкое противоречие с глобальной темой и мистериальным характером ее разработки.

Последовательно сравнивая редакции между собой, мы можем уловить, что именно менялось в поэме. Менялся прежде всего облик героини. В первых редакциях — абстрактно-романтическая грешница, которой Демон сумел внушить неистовую страсть, она уже в пятой редакции получает разработанную биографию. Зарождение ее любви к искусителю становится особой, психологически мотивированной темой, и поэтому Лермонтов тщательно работает над «соблазняющим» монологом героя, придавая ему художественную убедительность. Когда в 1838 году Лермонтов возвращается к оставленному замыслу, он находит для поэмы окончательное место действия — Кавказ и погружает сюжет в сферу народных преданий; он вводит реалии быта и этнографии, но самое важное — он окончательно конкретизирует и материализует образ героини. Тамара получает биографию — и внешнюю, и психологическую, а герой-протагонист — Демон — меру ценности своих деяний.

В окончательной редакции фигура Тамары перерастает в почти символический образ, по своему философско-этическому содержанию равновеликий образу Демона. Теперь мотив любви ее к ангелу почти теряет свое значение, а в «грехопадении» ее открывается высший смысл. Она наделена той полнотой переживания, которая исчезла в современном мире (ср. в «Думе»: «И ненавидим мы, и любим мы случайно, / Ничем не жертвуя ни злобе, ни любви»). Она способна к самоотверженной любви и к искупительному жертвенному страданию, которые ставят ее на грань святости; эта концепция закрепляется монологом ангела, впервые введенным в окончательную редакцию:

> Она страдала и любила,
> И рай открылся для любви!

Демон первых редакций, погубив свою возлюбленную, был наказан безысходным одиночеством. В последней редакции он не только наказан, но и побежден в самый момент своей мнимой победы, ибо его жертва возвысилась над ним. Этот последний этап эволюции замысла был связан с той общей переоценкой индивидуалистической идеи, которая проходит по всему

творчеству Лермонтова в конце 1830-х годов.

Переоценка, однако, не означала «разоблачения», дискредитации. Побежденный Демон оказывался существом бунтующим и страдающим. Монолог искусителя, занимавший внимание Лермонтова в течение многих лет, был шире и глубже своего прагматического назначения; в нем проступали ноты отрицания существующего миропорядка, и голос героя начинал сливаться с голосом автора. Так воспринимали «Демона» и первые его читатели.

Именно богоборческий пафос поэмы стал причиной того, что «Демон» не был издан при жизни Лермонтова, хотя широко читался в списках в обществе и даже при дворе.

К 1839 году Лермонтов, по-видимому, считал замысел «Демона» исчерпанным. В 1840 году в «Сказке для детей» он вспомнит о «безумном, страстном, детском бреде», преследовавшем много лет его разум, от которого он «отделался стихами». В «Сказке для детей» появится уже иной демон, «аристократ», «не похожий на черта», умный и ироничный, введенный в бытовую среду. В феврале 1839 года создается окончательная редакция «Демона», а летом того же года Лермонтов уже читает А. Н. Муравьеву свою новую поэму — «Мцыри».

Подобно тому как «Демон» завершал эволюцию замысла десятилетней давности, «Мцыри» стоял в конце довольно длинной цепи поэм, берущей начало еще в 1830–1831 годах. В 1831 году Лермонтов намечал план «записок молодого монаха». «С детства он в монастыре; кроме священных книг не читал. Страстная душа томится. — Идеалы…» В «Исповеди», а затем в монологах Арсения из «Боярина Орши» мы находим обширные фрагменты текста, почти без изменений вошедшие в «Мцыри».

Исследователи Лермонтова много писали об этих «самоповторениях», но здесь нужно иное, более точное понятие. Лермонтов не повторял себя — он совершенствовал замысел и пользовался ранее написанным как черновым материалом. Он не напечатал сам ни одной из своих ранних поэм, — но включил «Мцыри» в сборник своих стихотворений, вышедший в свет в 1840 году.

Образ Мцыри завершал эволюцию героя лермонтовских поэм. Его внутреннее родство с Демоном ощутимо: в нем заложено то же протестующее, бунтарское начало и та же сила духа, которая движет падшим ангелом; подобно Демону, он пытается вырваться из предопределенного ему жизненного круга и терпит катастрофу. Но далее начинаются различия. Мцыри — антипод байронического героя; это «естественный человек», привлекавший

русскую литературно-общественную мысль еще в XVIII веке и явившийся впоследствии в новом качестве у Льва Толстого. Пафос отрицания в «Мцыри» едва ли не сильнее и не глубже, чем в «Демоне», потому что героя поэмы ничто не заставляет вести войну с обществом: Мцыри окружают не враги, а защитники и покровители. Мцыри и не воюет с ними, — он их не приемлет. Монастырскому закону, утвержденному «рукою Бога», противопоставлен другой, также божественного происхождения — закон «сердца»; общественному человеку — полуребенок, самой своей биографией и воспитанием огражденный от социальных пороков, живущий не разумом, а инстинктом, смутными, полуосознанными и потому естественными, природными влечениями. Бегство Мцыри из монастыря — символический акт неприятия и осуждения: естественное чувство требует свободы, родины, родных, любви, природы и деятельности. Блуждания Мцыри — приобщение к природе; даже в схватку с барсом он вступает без оружия, как первобытный человек, как часть окружающего его теперь природного мира. Мцыри погружается в этот мир как в родную стихию, не осмысляя, но переживая его; полудетское наивное чувство любви пробуждается в юноше при виде первой встреченной девушки и ассоциативно связывается с песнею рыбки, которую он также ощущает как реальность. Каждый сюжетный мотив «Мцыри» символически расширен и насыщен глубинными смыслами; философский потенциал поэмы значительно выше, нежели это было в раннем творчестве. Так, мотив «монастыря-убежища» расширяется до мотива «монастыря-тюрьмы»; мотив «бегства-освобождения» также преобразуется в пространственный мотив бесцельного кругового движения: весь путь Мцыри, с трудами, опасностями и подвигами, совершался в окрестностях монастыря. Самая концовка поэмы как будто соотнесена с концовкой «Демона» по принципу антитезы: Демон живет с проклятием на устах, — Мцыри умирает, «никого не проклиная». Но именно последние строки «Мцыри» резюмируют весь тот заряд отрицания, который заложен в каждой сцене поэмы и который предвосхищает толстовскую критику общества с позиций естественного сознания.

«Мцыри» и «Демон» были высшими достижениями романтической поэмы Лермонтова — не только по своей проблематике, но и по поэтическому языку. Исповедь Мцыри, монологи Демона были результатом длительной творческой работы, но внешне они предстают читателю как почти импровизация, сплошной речевой поток, повышенно экспрессивный, иной раз «неточный» по сравнению с

пушкинскими нормами словоупотребления, но захватывающий и буквально гипнотизирующий читателя. Такое впечатление производил на Белинского «Боярин Орша». В письме В. П. Боткину 1842 года он сравнивал свое впечатление с «опьянением». «Есть места убийственно хорошие, а тон целого — страшное, дикое наслаждение. Мочи нет, я пьян и неистов»[5].

Эта неистовствующая лирическая стихия выливалась из-под пера поэта, уже начавшего работу над «Героем нашего времени», который в нашем сознании открывает традицию русского реалистического психологического романа. Однако противоречие здесь кажущееся.

8

Как и поздние поэмы Лермонтова, «Герой нашего времени» был результатом не резких перемен в литературном сознании, но органической его эволюции.

В конце 1830-х годов Лермонтов неоднократно заявлял о своем отказе от «несвязного и оглушающего языка страстей», которому отдал дань в своем раннем творчестве. «Язык» действительно изменился, но внутренний драматизм ситуаций остался прежним и даже усилился. Мы уже упоминали о «Дарах Терека», где намеком дан сюжет целой байронической поэмы, со страстями, убийством из ревности и самоубийством, — сюжет гораздо более драматичный, чем в раннем «Атамане», где он выражен прямо. Стихотворение «Они любили друг друга так долго и нежно…» едва ли не безнадежнее «Демона», ибо не содержит катарсиса: загробная жизнь, приносящая воздаяние за земные страдания, для глубокого и мучительного взаимного чувства оборачивается забвением, пустотой, абсолютным небытием. Во многих стихах позднего Лермонтова проходит этот мотив неутоленной любви — не просто «одиночества», но фатально предопределенной невозможности соединения. Старый утес тоскует по тучке, на мгновение прильнувшей к нему и потом забывшей о его существовании («Утес»); сосна, осыпанная снегом, грезит о прекрасной пальме, но и та обречена на одиночество на сожженной солнцем скале («На севере диком…»); убитый воин в Дагестане в посмертном сне видит предмет своих желаний и стремлений, а она в забытьи видит его труп («Сон»); умирающий велит рассказать о себе прежней подруге, чтобы вызвать ее участие, которого он был лишен при жизни («Завещание»)… В этом последнем стихотворении — предсмертная исповедь безымянного армейского офицера, умирающего от ран и плохих лекарей; и жизнь, и смерть его буднична, а изъясняется он прозаически, а не «оглушающим» языком страстей. Но чувствует он то же, что чувствовал еще герой-изгнанник «ивановского цикла»:

> …Моей судьбой,
> Сказать по правде, очень
> Никто не озабочен.

В 1830–1831 годах организующим мотивом цикла был мотив слезы над прахом изгнанника — единственного посмертного

знака сочувствия, исходящего от единственного в мире существа — любимой женщины. Именно этот мотив — центральный в «Завещании», хотя изменился он почти до неузнаваемости:

Пускай она поплачет:
Ей ничего не значит.

За этой подчеркнутой простотой выражения мы едва замечаем, что драматизм ситуации увеличился, потому что возлюбленная давно забыла о герое, и он это знает. Мотив измены возникает как побочный, всплывающий случайно, «к слову». В 1830–1831 годах его было достаточно, чтобы придать стихам лирическую напряженность.

Человек «толпы», скрывающей свои чувства, заговорил в лирике Лермонтова своим языком и перерос лирический образ «молодого мечтателя». Романтические конфликты скрывались в глубине повседневности, и подлинной литературной декларацией Лермонтова оказалось «Не верь себе».

В «Тамбовской казначейше» он обратился к анекдоту из пошлого провинциального быта и, как Пушкин в «Домике в Коломне», закончил его ироническим извинением за отсутствие «действия» и «страстей». Между тем именно «действие» и «страсти» составляют смысл центрального эпизода, где вдруг преображаются пошлые герои и повествование теряет ироническую тональность, становясь серьезным и драматичным. Провинциальная кокетка единым жестом разрывает все свои семейные и общественные связи, живая ставка демонстрирует сборищу игроков свое женское достоинство, а армейский волокита забывает о выигрыше и на мгновение превращается в идеального любовника. Ирония снижает патетику, но ирония же может стать средством возвышения и преображения быта. Не следует поэтому слишком «доверять» лермонтовскому бытописанию: его функция и качество иные, нежели в классических образцах зрелой реалистической литературы, и сквозь него всегда просвечивает романтическое начало.

Все сказанное относится и к «Герою нашего времени».

Лермонтов начал писать свой роман в 1838 году на основе кавказских впечатлений. Это был не роман в традиционном смысле: с единой сюжетной линией, совпадающей с внешней или внутренней биографией героя, — повествование в духе Вальтера Скотта или психологического романа типа «Адольфа» Б. Констана или «Исповеди сына века» Мюссе. Конечно, все перечисленные типы — и более всего психологический роман — в той или иной степени подготовили художественный метод «Героя нашего

времени», однако они не могли подготовить его своеобразную композиционную структуру. Трудно сказать, предполагал ли Лермонтов изначала предложить читателю цельное и связное повествование: он писал отдельные повести, причем не в том порядке, в каком они предстали в романе, и печатал их в «Отечественных записках». В 1839 году журнал сообщал, что Лермонтов готовит к изданию «собрание своих повестей». Итак, не «роман», а именно «собрание повестей», цикл, подобный, например, «Повестям Белкина», но, в отличие от них, объединенный фигурой главного героя.

Каждая из этих повестей опиралась на определенную литературную традицию. «Бэла» объединила в себе черты путевого очерка типа пушкинского «Путешествия в Арзрум» и романтической новеллы о любви европейца к «дикарке», — сюжет этот получил широкое распространение вместе с руссоистскими идеями. «Княжна Мери» — светская повесть, уже хорошо известная русской литературе, «Тамань» — лирическая новелла, более всего приближенная к «поэтической прозе», со слабо выявленным внешним сюжетом и атмосферой таинственности, придающей повествованию особое напряжение. Наконец, «Фаталист» — повесть о «таинственном случае», также укрепившаяся уже в русской прозе 1830-х годов.

Все эти жанровые формы и сюжетные вариации в романе Лермонтова наполнились особым, новым содержанием, став частью единого целого — исследования духовного мира современного героя. Герой — Печорин — не развивается, а раскрывается, и уже первые исследователи романа, прежде всего Белинский, заметили, что раскрывается он по-разному, последовательно приближаясь к читателю — от рассказа о нем в случайном разговоре дорожных попутчиков («Бэла») к прямому наблюдению внешних черт его поведения («Максим Максимыч») и далее — к его «журналу», дневнику, исповеди. История его дана словно пунктиром, не в связном рассказе, но в нескольких вершинных эпизодах его биографии, причем вне хронологической последовательности: действие «Бэлы» предшествует «Максиму Максимычу» и следует за эпизодом на водах, составившим содержание «Княжны Мери». Впрочем, хронологический ряд здесь выстраивается с трудом и для восприятия романа не нужен, как не нужна и предшествующая биография Печорина, на которую сделан намек в первоначальном тексте «Княжны Мери». Все эти художественные особенности служат одной цели: созданию атмосферы некоторой недосказанности и легкой таинственности вокруг образа главного героя. И самый метод, и «вершинность» композиции идут от байронической поэмы.

Образ Печорина также в известной мере подготовлен поэтическим творчеством Лермонтова. Рефлективные «исповеди» его ранних стихов были тем зерном, из которого развился печоринский самоанализ.

В лирических «отрывках» Лермонтова 1830–1831 годов определились те же «два человека» — действующий и судящий его, — о которых говорил Печорин, и самые автохарактеристики в них иногда близки к размышлениям Печорина. Отсюда идет та субъективность образа, которую отмечал еще Белинский: «Печорин — это он сам». Вместе с тем уже в «Думе» Лермонтов сделал попытку обобщить свои субъективные размышления, осознав их как характерные черты духовного облика целого поколения, — и образ Печорина явился как их материализованное воплощение, как «тип», об этом Лермонтов написал в предисловии к роману. Этот тип несет на себе и «байронические» черты, как происходило и с героем ранней лирики; характер и поведение Печорина соотнесены с индивидуальным характером Байрона и с литературным характером его героя. Размышления Печорина впитывают в себя психологический материал байроновских дневников; его облик и отчасти внешнее поведение в чем-то сходны с обликом и поведением байронического героя.

Вместе с тем тип Печорина, конечно, не мог возникнуть в пределах лирического и лиро-эпического творчества: он подготавливался и в прозе и в драматургии. Можно проследить связь «Героя нашего времени» с незаконченной драмой «Два брата», дающей прямое текстуальное совпадение: слова Печорина княжне Мери («Да, такова была моя участь с самого детства…») прямо перенесены в роман из второго действия «Двух братьев». Их произносит Александр — «холодный» герой, вступивший в любовное соперничество со своим братом, натурой пылкой и страстной, и добившийся победы, результатом которой была гибель их отца.

Здесь не только формальное совпадение фрагментов текста — здесь совпадение ситуаций. «Два брата» содержат внешний контур и психологическую и художественную концепцию конфликта между Печориным и Грушницким. Наконец, наиболее близкую связь образ Печорина обнаруживает с Григорием Александровичем Печориным из «Княгини Лиговской», откуда в «Герой нашего времени» перешли и другие персонажи — Вера и ее муж и самая фамилия княжны Мери — Лиговская. Вообще «Герой нашего времени» производит впечатление прямого продолжения «Княгини Лиговской»: Жорж Печорин, вступив в конфликт с Красинским и, возможно, убив его на дуэли, сослан

на Кавказ и явился читателю уже в виде героя иного романа. В рукописи «Княжны Мери» есть намек на то, что предыстория Печорина мыслилась именно таким образом. Однако эту предысторию Лермонтов отсек — и совершенно сознательно; «Княгиня Лиговская» была своего рода черновой разработкой биографии и психологического типа «героя нашего времени», принадлежавшего уже иной стадии социального и художественного мышления его создателя.

Эта новая стадия сказалась прежде всего в новом угле зрения на героев и традиционные ситуации. Все они подвергнуты переосмыслению. Так функционально переосмыслен монолог Александра: в «Двух братьях» он — искренняя исповедь, излияние души; в «Герое нашего времени» — исповедь, рассчитанная и на то, чтобы поразить воображение слушательницы. Скептическая ирония Печорина, описывающего эту сцену в дневнике, направлена на него самого, — и она существенный структурный элемент образа. Она отличает Печорина от Грушницкого — его двойника-антагониста: Грушницкий потому и выглядит «пошлым», что он воспроизводит внешние формы поведения байронического героя, не улавливая их внутреннего психологического содержания. Отсюда стереотипы «романтического» поведения и речевые шаблоны в монологах Грушницкого; эти шаблоны постоянно пародируются Печориным.

Вместе с тем антитеза Печорин — Грушницкий сложнее, нежели прямое противопоставление истинного и ложного, органического и наносного. Грушницкий есть часть социального мира, в котором действует Печорин; один из тех «других людей», чья судьба в конечном счете определяет меру правоты или виновности главного героя, как это было в «Маскараде» и поздних редакциях «Демона». К этому миру принадлежит и Максим Максимыч, и безымянная «ундина» из «Тамани», и княжна Мери, и Вера, и доктор Вернер, и «фаталист» Вулич. Логикой событий Грушницкий оказывается жертвой, а Печорин — убийцей товарища, и это факт, которого не могут изгладить ни моральная правота Печорина, ни воспоминания о низостях, совершенных Грушницким. Печорин никому не делает зла сознательно, — оно возникает как бы само собой, из самого хода вещей, и даже как результат благородных побуждений. Эта художественная мысль оказывается центральной в описании всех без исключения взаимоотношений Печорина, и «герой нашего времени» формулирует ее прямо в знаменитом автопризнании в «Княжне Мери»: «С тех пор, как я живу и действую, судьба как-то всегда приводила меня к развязке чужих драм, как будто без меня никто не мог бы ни умереть, ни прийти в отчаяние. Я был необходимое

лицо пятого акта; невольно я разыгрывал жалкую роль палача или предателя. Какую цель имела на это судьба?..» Вопрос, заданный отчасти риторически, возникает не случайно, — он, как мы видели, во многом определяет и проблематику «Маскарада». Проблема социальной обусловленности поведения человека, и даже самих форм его психической жизни, и исторической закономерности жизни народа, — все то, что являлось завоеванием социально-философской и исторической мысли лермонтовского времени, неизбежно приводило к вопросу о свободе воли, индивидуальной ответственности личности и, с другой стороны, к вопросу о роли случая и фатальной предопределенности жизни общества и индивидуума. Это отчасти объясняет, почему «Герой нашего времени» оканчивается «Фаталистом», с ясно звучащей и не разрешенной до конца темой человеческой судьбы. Эту проблему Лермонтов решить не мог, но то, что он ее поставил, было важным шагом по пути развития социально-психологического романа, где индивидуальное поведение рассматривалось в его общественном качестве. Эта установка определила и своеобразный художественный «объективизм» лермонтовского романа: Лермонтов отказывался судить своих героев по общепринятым меркам, ибо он давал анализ психологии общества в целом, отвергая просветительские рецепты его «исправления». Аналитический, а не нормативный характер романа был также величайшим художественным завоеванием, затем усвоенным критическим реализмом, и очень показательно, что современная критика, за исключением одного Белинского, не смогла понять и принять его философской основы.

9

В конце 1830-х годов Лермонтов становится не только известным поэтом, но и литературным деятелем, которому приходится определять свою позицию в противоборстве эстетических течений и группировок.

Дружеские и светские связи естественно вовлекли его в поздний пушкинский круг. Но самый круг этот был неоднороден, и его разрывали центробежные силы. «Современник», в котором он начал печататься, перешел окончательно в руки П. А. Плетнева, обособившегося и от Вяземского, и от Жуковского, и от салона Карамзиных и занявшего в отношении творчества Лермонтова сдержанно-благожелательную позицию. После «Тамбовской казначейши», вышедшей в изуродованном цензурой виде, Лермонтов ничего не печатает в «Современнике». С Вяземским и Жуковским у него не сложилось близких отношений — ни личных, ни литературных; по случайным, косвенным свидетельствам мы можем предполагать, что Лермонтов не был вполне удовлетворен литературной позицией старших поэтов, равно как и они далеко не все принимали в поэзии Лермонтова. Еще сложнее были взаимоотношения Лермонтова с формировавшимися московскими славянофильскими кружками.

«Песня про царя Ивана Васильевича…», отразившая интерес Лермонтова к национальным, народным началам в поэзии, была принята ими восторженно. Со своей стороны Лермонтов внимательно присматривался к их эстетической, социальной и исторической доктрине, которая только начинала зарождаться; в «Умирающем гладиаторе» есть следы знакомства с теорией старения европейского мира, которому противопоставлялся мир пробуждающегося молодого Востока. Однако следующие же произведения Лермонтова должны были вскрыть несовпадение, а во многом и антагонизм литературных позиций, — так и случилось. Славянофильские, а впоследствии «почвеннические» литераторы решительно отвергли «Героя нашего времени» и тип Печорина, как не имеющий корней в русской действительности, и противопоставили ему Максима Максимыча, объявив его воплощением национального характера. Они принимали Лермонтова выборочно — там, где он критиковал буржуазную западную цивилизацию («Последнее новоселье») или сочувственно рисовал патриархальные стороны русской жизни. Зато «отрицательный взгляд» пессимистических рефлективных стихов Лермонтова, типа «И скучно и грустно», был им глубоко

чужд. Такая же «выборочность» ощущается и в отношении к ним Лермонтова. Он охотно общается с Погодиным, Хомяковым, Самариным; он отдает «Спор» в новообразованный «Москвитянин», однако остается холоден к социально-философским и религиозным основам учения славянофилов. Это очень ясно видно в «Родине», где поэт словно намеренно подчеркивает непроизвольность и логическую необъяснимость своего патриотического чувства, существующего вне всяких аргументов социального и исторического порядка. Эти аргументы были основой славянофильского учения; на «заветные преданья» старины, на «полный гордого доверия покой» патриархального самосознания во многом опиралась их философская доктрина. Лермонтов не отрицает их, но без них обходится; он выдвигает взамен их интуицию и эстетическое переживание. Эту философско-художественную концепцию впоследствии высоко оценивал Добролюбов.

Из всех литературно-общественных течений времени наиболее близким Лермонтову оказывается то, которое было представлено «Отечественными записками», где зарождалась будущая «натуральная школа». «Отечественные записки» издавались А. А. Краевским при ближайшем участии В. Ф. Одоевского. В конце 1839 года ведущим критиком журнала становится приехавший из Москвы Белинский. Именно здесь появляется большинство прижизненных публикаций Лермонтова в стихах и в прозе.

В 1840 году Белинский вторично увидел Лермонтова — уже не «светского человека», но литератора по преимуществу — и на долгие годы сохранил восторженное впечатление о его эстетической проницательности и интеллектуальной мощи. Но жить Лермонтову оставалось уже немногим более года.

В марте 1840 года у него произошло столкновение с сыном французского посла Эрнестом де Барантом.

Дуэль вмела чисто личные поводы, но психологические корни ее лежали глубже. Это была дуэль с иностранцем, подобная дуэли Пушкина, и она получила своего рода символический смысл. В Лермонтове говорило корпоративное сознание. Еще осенью и зимой 1839 года он принимал участие в так называемом «Кружке шестнадцати», включавшем молодежь из аристократических семейств, культивировавшую дух независимости, вольнолюбия и критического отношения к властям. Это была не оформившаяся в организацию группа, предписывавшая своим членам определенного рода нормы этики в поведения, дух товарищества, «esprit de corps», — и во главе ее, по некоторым сведениям, стояли Лермонтов и А. А. Столыпин (Монго), родственник и ближайший

друг Лермонтова, пользовавшийся в обществе репутацией человека чести. По неписаному кодексу чести «шестнадцати» дуэль с Барантом представала как защита национального достоинства, и Столыпин принял в ней участие в качестве секунданта. Ссора окончилась дуэлью, не причинившей вреда противникам; тем не менее был назначен военно-полевой суд, по решению которого Лермонтов был переведен в Тенгинский полк, в действующую армию на Кавказе.

В июне 1840 года Лермонтов прибыл в Ставрополь, в главную квартиру командующего войсками Кавказской линии и Черномории генерала Граббе, а в июле он уже участвует в постоянных стычках с горцами и в кровопролитном сражении при реке Валерик. Тем временем в Петербурге печатается сборник его стихотворений.

Сентябрь-октябрь проходят в непрестанных сражениях. Очевидцы писали впоследствии об «отчаянной храбрости» Лермонтова, удивлявшего своей удалью кавказских ветеранов.

В начале февраля 1841 года Лермонтов, получив двухмесячный отпуск, приезжает в Петербург. Его представляют к награде за храбрость, но Николай I отклоняет представление. Поэт проводит в столице три месяца, окруженный вниманием и сохраняя веселое расположение духа; он разговаривает с Краевским о перспективах издания журнала, несколько отличного от «Отечественных записок». Его интересует духовная жизнь Востока, с которой он соприкоснулся близко на Кавказе. Целый ряд его последних стихотворений — «Тамара», «Свиданье», «Спор» — так или иначе подходит к проблеме восточного «миросозерцания».

«…Уже кипучая его натура начинала устраиваться, — вспоминал Белинский, — в душе пробуждалась жажда труда и деятельности, а орлиный взор спокойнее начинал вглядываться в глубь жизни. Уже затевал он в уме, утомленном суетою жизни, создания зрелые; он сам говорил нам, что замыслил написать романическую трилогию, три романа из трех эпох жизни русского общества (века Екатерины II, Александра I и настоящего времени), имеющие между собою связь и некоторое единство, по примеру куперовской тетралогии, начинающейся „Последним из могикан“, продолжающейся „Путеводителем в пустыне“ и „Пионерами“ и оканчивающейся „Степями“»[6].

Все эти планы и замыслы были оборваны неожиданной, случайной и чудовищной в своей нелепости гибелью: воин, с отчаянной храбростью бросавшийся при Валерике верхом на завалы, пал не в бою, а в момент краткого отдыха, не от шашки противника, а от пули старого товарища.

10

Смерть Лермонтова была тяжким ударом для русской литературы, и естественно то внимание, с каким биографы поэта отнеслись к исследованию и даже расследованию ее обстоятельств. Общественные истоки трагедии были очевидны: с 1837 года Лермонтов пользовался репутацией неблагонадежного, и в последние его годы это мнение только укрепилось. И в светском обществе, и при дворе обращали внимание на независимость и дерзость поведения молодого офицера, и Николай I не без основания видел в ней тот самый ненавистный ему дух вольнодумной воинской корпорации, «esprit de corps», о котором нам пришлось говорить в связи с «Кружком шестнадцати». К «Герою нашего времени» император отнесся резко отрицательно; по-видимому, Печорин в его глазах был воплощением именно этого духа, резко противоречившего его собственным — а тем самым и официальным — представлениям об идеальном воине-службисте.

Все эти факты давали повод думать, что гибель Лермонтова была уже предрешена в Петербурге и что непосредственные участники его последней дуэли были лишь орудием в руках убийц с гораздо более высоким общественным положением. Но реально дело обстояло иначе.

Не получив ожидаемой отсрочки, Лермонтов был вынужден 14 апреля выехать из Петербурга на Кавказ. Несколько дней он пробыл в Москве. Ю. Ф. Самарин — один из последних, кто видел его в это время, — записал его слова, очень выразительно характеризовавшие его отношение к социальной жизни николаевской России: «Хуже всего не то, что известное количество людей терпеливо страдает, а то, что огромное количество страдает, не сознавая этого»[7]. В мае он прибывает в Пятигорск и получает от местного начальства разрешение задержаться на минеральных водах для лечения. Это был предлог, чтобы отсрочить возвращение в полк. Лермонтова начинала тяготить военная служба.

Все эти недели он испытывает необычайный прилив творческой активности. В записной книжке, подаренной ему при прощании В. Ф. Одоевским, один за другим следуют его поздние шедевры: «Спор», «Сон», «Утес», «Они любили друг друга…», «Тамара», «Свиданье», «Листок», «Выхожу один я на дорогу…», «Морская царевна», «Пророк»… В Пятигорске им овладевает радужное, оптимистическое настроение; он все надеется получить прощение и выйти в отставку. Здесь же, в Пятигорске, он находит

общество прежних знакомых, в том числе Н. С. Мартынова, некогда его товарища по Школе юнкеров.

Тем временем из Петербурга идут предписания строжайше наблюдать, чтобы Лермонтов находился налицо в полку; Николай I выразил августейшее неудовольствие по поводу его отлучек.

Приказание императора уже не успели выполнить. 13 июля 1841 года на вечере в пятигорском семействе Верзилиных произошло столкновение между Лермонтовым и Мартыновым. Случайно брошенная шутка уязвила Мартынова, человека неумного и болезненно самолюбивого, и ранее бывавшего предметом насмешек Лермонтова. Не придавая значения размолвке, Лермонтов принял вызов на дуэль, твердо решившись не стрелять в товарища. По преданию, по дороге к месту поединка он рассказывал о своих литературных замыслах.

Он был убит наповал 15 июля 1841 года.

Вот уже сто с лишним лет биографы Лермонтова скрупулезно пытаются выяснить все детали трагедии, происшедшей июльским вечером 1841 года у подножия горы Машук близ Пятигорска. Не все здесь ясно и известно, и отрывочность и противоречивость отдельных — впрочем, второстепенных — сведений порождает сенсационные догадки о тайном заговоре. Эта версия превращает трагедию в мелодраму и не объясняет, а затемняет ее подлинный социальный смысл.

Ни Николай I, ни Бенкендорф, ни даже Мартынов не вынашивали планов убийства Лермонтова-человека. Но все они — каждый по-своему — создавали атмосферу, в которой не было места Лермонтову-поэту. Самый пафос его творчества был органически враждебен морали, навыкам житейского поведения, даже нормам мышления официальной, императорской России. Ей нужен был поручик Лермонтов, ограниченный рамками воинской дисциплины, — и никак не более, — и она с плохо скрываемой неприязнью или с преступным равнодушием смотрела на то, как в этом поручике росло и укреплялось самосознание писателя и как русская культура признала его одной из блистательнейших своих надежд. У этой культуры не было сил и возможностей уберечь Лермонтова физически, — но именно она в лице лучших своих представителей, начиная с Белинского, бережно передавала его наследие из рук в руки новым поколениям и донесла его до нашего времени.

notes

Примечания

1

ЛН. Т. 45–46. С. 648.

Воспоминания 1972. С. 33–34.

3

Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т. М.: Изд. АН СССР, 1956. Т. 7. С. 225.

Висковатый П. А. М. Ю. Лермонтов: Жизнь и творчество. М., 1891. С. 267.

5

Белинский. Т. 12. С. 111.

Там же. Т. 5. С. 455.

Воспоминания 1972. С. 297.